

Francesca Gualandri “ Il ruolo dell’immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno e nelle teorie sulla recitazione ”,

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 4 - 1/ 2020, pp.252-266

Francesca Gualandri

Il ruolo dell’immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno e nelle teorie sulla recitazione

Abstract: This paper analyzes the role of imagination in the theory of acting and rhetorical texts, comparing them with the writings of Giordano Bruno about memory, in which the imagination has a prime role in finding these theoretical and methodological elements to improve acting techniques.

Keywords: imagination, memory, drama, rhetorics, methodology.

1. Introduzione

Nel descrivere il funzionamento delle facoltà cognitive Bruno assegna alla fantasia un ruolo centrale nell’elaborazione del pensiero, descrivendola come quello spazio fisico/psichico in cui prendono forma le immagini create dalla mente a partire dai dati sensibili e dai ricordi che riemergono in forma di visualizzazioni, permettendo così di confrontare quanto proviene dall’esterno attraverso i cinque sensi con quanto appartiene già alla conoscenza ed è conservato nel magazzino della memoria (Matteoli, 2012a).

La fantasia, ovvero la facoltà della mente umana di creare immagini mentali, ha sempre avuto un ruolo centrale nelle mnemotecniche, fin dall’antichità. Anche l’arte della memoria di Bruno riprende le mnemotecniche tradizionali basate sulla visualizzazione di immagini, ma va ben oltre configurandosi come un metodo che oltrepassa le finalità dialettiche o retoriche per diventare strumento di conoscenza.

La sua arte infatti ricerca coerenza e conformità con i naturali processi conoscitivi, legati all’esperienza sensibile e vincolati al filtro cognitivo della fantasia. Per lui, quindi, privilegiare, come strumento metodologico e scienza del conoscere, un’arte che sia basata su questi strumenti è il modo migliore per allineare l’attività della mente con i naturali processi del pensare.

Oltre all’arte oratoria anche il teatro ha attribuito, fin dalle sue origini, un ruolo di rilievo all’attivazione della facoltà immaginativa, intesa come strumento per creare immagini mentali capaci di attivare nell’attore l’insorgere delle emozioni. E naturalmente anche in questo ambito la memoria ha sempre avuto un ruolo di importanza fondamentale.

Obiettivo del contributo è quello di mettere in relazione le modalità di produzione di immagini mentali, così come sono descritte nei testi teorici sulla recitazione teatrale, con quelle messe a punto da

Giordano Bruno, per verificare se quest'ultime possano trovare oggi applicazione in ambito teatrale e segnatamente all'interno delle tecniche di recitazione.

2. Uno sguardo alle teorie della recitazione

Nell'antichità classica l'arte dell'attore era oggetto di studio e riflessione, e ad essa continueranno ad ispirarsi anche i trattati di arte oratoria di epoca romana. Anche i Padri della Chiesa se ne occuparono, in chiave negativa, additandola come pericoloso strumento di corruzione del volgo. In seguito non si hanno più testimonianze scritte di riflessioni teoriche sull'argomento per circa dieci secoli, fino al *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, di Giraldo Ginzio, del 1554 (Vicentini, 2012, p.9). Per questa ragione, quando tra quattro e cinquecento si assiste a un forte interesse verso il recupero della visione culturale dei classici greci e romani, in assenza di fonti scritte sulla recitazione, il nascente dibattito teorico sull'arte dell'attore non poté che far riferimento agli antichi trattati di arte oratoria.

Nei trattati più noti troviamo spesso ribadita la necessità che l'attore o l'oratore siano capaci di coinvolgere emotivamente il pubblico e di suscitare in esso gli stati d'animo necessari a renderlo partecipe della finzione scenica, o a persuaderlo a far proprie le argomentazioni del retore in ambito oratorio. Emerge la convinzione che affinché ciò sia possibile l'attore o l'oratore debbano essere essi stessi in prima persona coinvolti emotivamente, tanto da essere realmente animati dagli affetti che intendono trasmettere. La prima testimonianza in questo senso la incontriamo già nello *Ione*, un dialogo giovanile di Platone in cui il rapsodo, dialogando con Socrate afferma: "quando dico qualcosa di pietoso i miei occhi si riempiono di lacrime, quando qualcosa di pauroso o terribile i capelli mi si rizzano in testa dalla paura e il cuore sobbalza." (Cappuccino, 2005, p.37). Alla domanda, posta da Socrate a *Ione*, se egli fosse consapevole del fatto che così facendo produceva quegli stessi effetti sulla maggioranza degli spettatori, Ione rispondeva affermativamente, dichiarando:

Lo so, e molto bene: infatti li osservo, ogni volta, dall'alto della pedana, e li vedo piangere e lanciare sguardi atterriti e partecipare dello stupore per le cose dette. E bisogna che io presti loro tutta la mia attenzione, perché se li dispongo al pianto, riderò io per il denaro che otterrò, se al riso, sarò io a piangere per il denaro perso. (p.39).

Nel seguito del dialogo Socrate persuaderà il rapsodo del fatto che ciò che gli permette di essere così coinvolto e coinvolgente non è dovuto tanto alla sua bravura tecnica, quanto al privilegio di essere posseduto dallo spirito dello stesso Omero, autore dei versi declamati in scena.

Questa idea che l'interprete possa essere posseduto o invasato da una musa o da un dio, rimarrà sempre

sotto traccia nelle teorie della recitazione, nella forma di una misteriosa e non meglio definita “ispirazione” per riemergere potentemente a partire dalla prima metà dell’Ottocento, dove a possedere l’attore non è sarà più la divinità ma il personaggio stesso. L’attore, in questa visione, si configura come una sorta di guscio vuoto che si riempie della realtà del personaggio (Vicentini, 2014, pp. 13-14).

Anche nella *Poetica* di Aristotele troviamo argomentazioni molto simili a quelle dello *Ione*: “Il poeta deve anche, quanto più è possibile, rappresentare compiutamente con i gesti, perché, a parità di natura, i più persuasivi son quelli che si calano nelle passioni, e sconvolge altri chi è lui stesso sconvolto, e fa adirare chi è adirato. E perciò la poesia è propria di chi è naturalmente dotato o di chi è invasato”(Pesce, 1995, p. 101).

L’indispensabilità di un coinvolgimento emotivo da parte dell’oratore è ribadita anche da Cicerone, che spiega la trasmissione dei moti dell’animo al pubblico con la metafora del fuoco: “Perché come non v’ha materia si pronta a pigliar fuoco che possa accendersi, se non vi s’accosta la fiamma, così nessun animo è tanto disposto a sentire in sé la forza dell’orazione che possa venirne acceso, se ardendo tu prima non appressi a lui il tuo fuoco” (Cantova, 1828, p. 379).

Spostandosi dall’ambito teatrale a quello oratorio, possiamo osservare come la finalità persuasiva del secondo orienti differentemente la scelta delle emozioni da evocare: nel primo caso è richiesta la massima aderenza agli stati d’animo del personaggio che si interpreta o di cui si narrano le vicende, nel secondo caso invece le emozioni che l’oratore deve auto-indurre in sé stesso non sono quelle proprie del soggetto che sta difendendo o accusando, ma quelle che vuole ottenere di accendere nell’uditorio per orientarne il giudizio. L’aspetto manipolatorio in questo caso è molto più evidente, come possiamo osservare in Quintiliano:

Quanto alla mozione dei sentimenti, l’essenziale, almeno secondo me, sta nel commuoverci noi (...) Perciò, quando vorremo assumere atteggiamenti verosimili, dovremo noi stessi nelle emozioni somigliare a quelli che le provano davvero e il discorso dovrà provenire da un animo tale quale quello che intenderemo forgiare nel giudice (Quintiliano, 2019, p. 1027).

3. L’immaginazione nel teatro e nell’arte oratoria¹

Ma, qual’è l’elemento chiave che permette l’insorgere delle emozioni nell’interprete?

1 D’ora innanzi utilizzerò i termini “fantasia” e “immaginazione” come sinonimi perché spesso gli autori citati li utilizzano nella stessa accezione. Le differenze tra i due termini, sono molto sottili e le posizioni in merito tutt’altro che univoche, sia nella trattatistica classica e rinascimentale che nell’uso moderno. In Giordano Bruno il termine immaginazione sembra riferirsi alla dimensione più attiva e creativa della fantasia. Sull’argomento fantasia *vs* immaginazione cfr. Fattori, M. e Bianchi, M. L., 1988.

Una indicazione in questo senso era già accennata nello *Ione*, in cui si suggeriva come fossero le immagini mentali delle scene evocate dal racconto del rapsodo a innescare l'insorgere delle emozioni:

Allora tieni fermo questo, Ione, e non nasconderti nulla nel rispondere a ciò che ti chiedo: quando reciti bene versi epici e stordisci fortemente gli spettatori – che tu canti Odisseo che balza sulla soglia rivelandosi ai pretendenti e spargendo le frecce ai suoi piedi, o Achille che si lancia su Ettore, o anche uno dei brani pietosi su Andromaca, su Ecuba o su Priamo – in quel momento sei in senno o fuori di te e la tua anima, presa da entusiasmo, crede di trovarsi in mezzo ai fatti di cui narri, che si svolgano a Itaca, a Troia o in qualunque luogo i versi racchiudano? (Cappuccino, 2005, p. 37).

Il ricorso alle immagini mentali al fine di ottenere un convincente coinvolgimento emotivo dell'oratore, e di conseguenza del pubblico, viene suggerito anche da Quintiliano:

Grazie a quelle che i Greci chiamano *phantasiai* (e noi traduciamo pure con “visioni”), ci rappresentiamo nella mente immagini di scene cui non stiamo assistendo, in maniera tale che ci pare di vederle con gli occhi e di averle davanti a noi: ebbene chiunque ne saprà concepire di plausibili, sarà efficacissimo nel suscitare sentimenti. (Quintiliano, 2019, p. 1029).

Benché nessuno possa indurre volontariamente in se stesso uno stato d'animo, può però dirigere volontariamente la propria immaginazione su un oggetto da lui scelto, e poiché essa agisce sul tessuto emotivo, può rappresentare il tramite per attivare il sentimento voluto. Questa induzione volontaria delle emozioni, benché sia frutto di una scelta razionale, produce un'emozione reale. (Vicentini 2014, pp. 15-16).

Cerchiamo ora di ipotizzare quale possa essere il processo attraverso il quale l'attivazione della facoltà immaginativa inneschi il coinvolgimento emotivo del soggetto.

Aristotele, nel *De anima*, afferma che “quando la percezione in atto cessa, l'immaginazione ci consente di proseguire l'attività dei sensi, anche in assenza di stimoli diretti, permettendo di rappresentarci gli oggetti anche assenti” (Berti, 1997, p. 163). Negli organi di senso, infatti, sempre secondo Aristotele, si forma un'immagine dell'oggetto chiamata *phantasma*, che viene conservata nella memoria e riprodotta dall'immaginazione (*phantasia*) (Frede, 1993, pp. 97-104). L'immaginazione, oltre che per la percezione, gioca un ruolo fondamentale anche per il pensiero. Per Aristotele infatti l'intelletto “è la forma delle forme (intelligibili), mentre la percezione sensibile è la forma dei percepibili”; l'immaginazione permetterebbe di superare questa dicotomia perché in grado di stabilire una “connessione tra l'intelletto e i suoi oggetti sensibili” (pp. 106-107). Potremmo quindi definire l'immaginazione come una facoltà

astrattiva capace di mediare tra sensibilità e intelletto permettendo a quest'ultimo di operare non in rottura ma in continuità con la sensibilità. (Id.) Vedremo, in seguito, quanto Giordano Bruno abbia approfondito e affinato questa dinamica, facendone un cardine della sua arte della memoria.

A partire da queste premesse potremmo ipotizzare dunque che il processo che permette all'attore o all'oratore di suscitare in sé stesso determinate emozioni funzioni in questo modo: il pensiero, attraverso l'immaginazione, attinge dalla memoria immagini sensoriali (*phantasmata*) cariche emozionalmente, che a loro volta producono una retroazione sulle percezioni sensoriali vere e proprie attivando le reazioni fisiologiche corrispondenti alle emozioni legate al ricordo evocato. In questa ipotesi la scelta delle immagini da evocare diventa un elemento determinante. Vediamo dunque se questo aspetto emerge dal dibattito teorico in ambito teatrale.

4. La scelta delle immagini

Le teorie della recitazione, durante tutta la storia del teatro, hanno oscillato tra due polarità che lo storico del teatro Claudio Vicentini, osservandole dal punto di vista dei processi che operano nell'interiorità dell'attore, ha definito con le nozioni di "identificazione con il personaggio" e "eliminazione del personaggio" (Vicentini, 2014). Nella prima l'attore, con modalità differenti, si lascia completamente possedere dal personaggio, annullandosi in esso (p. 4). Nella seconda, al contrario, la figura del personaggio viene nutrita "da impulsi, sentimenti, ricordi, cavati dal vissuto dell'attore, e stimolati attraverso procedure, immagini, fantasie, legami sotterranei che riguardano esclusivamente la privatissima storia e la personalità dell'interprete" (p. 18).

Il dibattito su quale dei due procedimenti sia il più efficace ha attraversato la storia del teatro ed è tuttora in corso. Queste due polarità comportano una differente produzione di immagini mentali: nel primo caso le immagini da evocare riguarderanno la vicenda che coinvolge in prima persona il personaggio, che l'interprete vedrà con gli occhi del personaggio stesso, come se fosse realmente presente in quel tempo, in quei luoghi, in quella situazione. L'efficacia di questo processo è però aleatoria, perché totalmente delegata alla capacità dell'attore di immaginare una scena talmente vivida e ricca di stimoli sensoriali da coinvolgerlo realmente sul piano emotivo.

Nel secondo caso, invece, l'attore o l'oratore attingerà ad immagini della sua vita reale, ad eventi vissuti realmente e conservati nella sua memoria visiva ed emotiva. Questa seconda opzione è suggerita anche dai manuali di retorica, nei quali si fa strada l'idea che le immagini, per essere efficaci, debbano attingere anche alle esperienze personali dell'oratore e a quei ricordi che abbiano per lui una carica emotiva forte, anche se tali ricordi sono avulsi dalle vicende di cui sta parlando.

Questo tema è ripreso nella trattatistica seicentesca, per esempio nel *Traité de l'action de l'orateur* (Le Faucheur, 1657), in cui l'autore osserva, a proposito dell'abilità degli attori antichi di produrre in sé con efficacia le dovute espressioni: “A questo scopo si sono serviti di diversi mezzi, ma il più efficace era quello di rivolgere segretamente la loro immaginazione a soggetti reali che stavano loro grandemente a cuore, al posto dei soggetti fantastici che rappresentavano, e che in effetti non li toccavano affatto” (Vicentini, 2014, p. 17).

Troviamo una descrizione di questo procedimento ne *L'art du comédien vu dans ses principes* (Tournon 1782), in cui in pratica si afferma che l'attore debba evocare con la propria immaginazione e nel modo più vivace possibile la situazione che il personaggio si trova a vivere, e poi immaginarsi in quella stessa situazione e chiedersi che cosa farebbe e che stato d'animo avrebbe lui stesso in tali circostanze (Vicentini 2012 pp. 16-17).²

Emerge dunque che le immagini migliori per accendere la partecipazione emotiva dell'attore non siano tanto quelle relative all'evento narrato quanto piuttosto quelle che riguardano le esperienze personali dell'interprete. Quindi l'attore non dovrà più chiedersi come avrebbe agito lui nelle circostanze del personaggio, ma piuttosto quali circostanze porterebbero lui ad agire come il personaggio (p. 18).

Quali che siano le immagini scelte, la procedura di fare ricorso alla facoltà immaginativa per agganciare il sentimento desiderato rimane un punto cardine nella dottrina della recitazione, godendo nel tempo di una fortuna duratura, fino a Stanislavskij che le dedicherà un intero capitolo ne *Il lavoro dell'attore su se stesso* (Stanislavskij, 2001, pp. 61-82).

Le considerazioni fatte fin qui rimangono circoscritte al dualismo tra lasciare che il personaggio si impadronisca del corpo materiale dell'attore o al contrario ridurre il personaggio a mero contenitore di una presenza che non è la sua. Tra la fine del '700 e i primi dell'ottocento comincia a emergere, nel dibattito teorico sulla recitazione, l'esigenza di andare oltre questa dicotomia. Si diffonde la convinzione che per cogliere realmente il personaggio nella sua complessità e profondità sia necessario ripercorrerne tutte le concrete esperienze esistenziali. L'attore è dunque chiamato a non solo a mettere in gioco

tutte le proprie, intime, esperienze personali per stabilire un'affinità profonda con la complessità della figura del personaggio, ma finisce con l'interrogarsi in forma diretta e immediata su come agirebbe - lui, proprio lui - nel gomitolo delle circostanze definite dal dramma. L'interpretazione della parte sembra insomma ruotare intorno alla coincidenza dei contenuti e della dinamica interiore dell'attore e del personaggio (Vicentini, 2012, pp.336-337).

2 Possiamo osservare una notevole analogia con il modo di procedere definito da Stanislavskij “del magico sé” (Stanislavskij, 1988, p. 232).

Si viene a prefigurare così una terza via che nel corso dell'ottocento, applicando alla recitazione i principi elaborati dalla teoria dell'ermeneutica, invita l'attore a una sorta di intimo confronto con il personaggio, studiandone i comportamenti e arrivando addirittura a operare una ricostruzione immaginaria dell'ambiente in cui è nato e si è formato. Solo in questo modo si potrà “innescare un rapporto di ‘simpatia’, nel senso letterale del termine” (Vicentini, 2014, p.20), grazie al quale l'attore arriverà a comprendere e a “sentire” come il personaggio parlerebbe o agirebbe in una determinata situazione. In questo modo l'alterità del personaggio sarà mantenuta e contemporaneamente lo sarà anche l'identità dell'attore, che uscirà da questo confronto arricchita anche nella conoscenza delle proprie dinamiche interiori (Id.).

Dopo questo *excursus* in cui abbiamo sottolineato il ruolo determinante che l'immaginazione ha avuto, fin dall'antichità, nell'ambito della retorica e in quello teatrale, passiamo adesso a occuparci del ruolo che tale facoltà riveste nel pensiero di Giordano Bruno e in particolare nella sua arte della memoria che, come vedremo, si configura più come una vera e propria “arte del pensare”, che non come una mera tecnica strumentale all'accrescimento della memoria.

5. Il ruolo della fantasia/immaginazione nell'Arte della memoria di Giordano Bruno

Giordano Bruno nel *De imaginum compositione* esordisce affermando che “il nostro intelletto non può vedersi in se stesso né può vedere tutte le cose in se stesse, ma solo in una certa esteriore apparenza, simulacro, immagine, figura, simbolo” (D'Antonio, 1997, p.54) e a sostegno di questa affermazione riporta due noti passi del *De anima*: “Il nostro intendere (cioè le operazioni del nostro intelletto) o è fantasia o non si dà senza fantasia”, e ancora, poco dopo: “Non intendiamo se non osserviamo i fantasmi” (Id.), Forzando un po' queste considerazioni, Bruno, arriva ad affermare *tout-court*, che non si possa dare pensiero in assenza di fantasia, concetto che riprenderà spesso anche in altri scritti.

Lo studio e lo sviluppo delle tecniche di memoria costituiscono per Giordano Bruno uno dei motivi portanti della sua attività filosofica, andando molto oltre l'applicazione all'interno delle arti retoriche; l'arte della memoria si configura infatti per lui come “l'espressione pratica di una prospettiva gnoseologica che vede nel ruolo dell'immaginazione e della proiezione dell'esperienza nella fantasia la chiave di volta di tutto il sapere” (Matteoli, 2012c, p. 129).

La sua teoria delle “ombre delle idee” ridefinisce le concezioni della metafisica e della filosofia tradizionali definendo l'uomo come parte integrante di un infinito ente naturale e il cui potenziale

conoscitivo è racchiuso nella sola esperienza della natura. La fantasia è il *medium* cognitivo che permette di trasformare tale esperienza, di natura sensoriale, in una elaborazione concettuale (p. 130). Per questo l'arte della memoria, con il suo sistematico ricorso a luoghi e immagini interiori, è per Bruno lo strumento tecnico principe per acquisire conoscenza, poiché riproduce le modalità naturali di generazione e organizzazione delle informazioni nella mente umana, che a loro volta sono specchio dei processi naturali di creazione (ib.). Bruno, non solo afferma che il pensare per immagini abbia almeno la stessa efficacia, del pensiero razionale: “tutta la complessità dell'esperienza può essere resa in immagini nella fantasia, al pari di quanto è dato cogliere per mezzo dell'analisi razionale” (p. 143), ma va oltre, affermandone di fatto la superiorità:

Lo spirito interno è un certo mondo e un grembo per così dire insaziabile di forme e di specie che non solo contiene le apparenze delle cose concepite esternamente secondo la loro grandezza e il loro numero, ma anche con la forza dell'immaginazione aggiunge grandezza a grandezza e numero a numero. E ancora come in natura da pochi elementi si compongono e si sviluppano innumerevoli specie così anche ad opera di codesto intrinseco efficiente le forme delle specie naturali non solo sono conservate in codesto amplissimo grembo ma invero potranno anche essere moltiplicate per un aumento smisurato delle innumerevoli immagini da concepire, come quando da uomo e cervo, da uomo, cavallo e uccello, immaginiamo centauri alati, esseri razionali alati, e con una simile mescolanza possiamo dedurre infinite cose da innumerevoli, più abbondantemente che con le poche lettere dell'alfabeto con le quali si compongono le espressioni di molte lingue con combinazioni e coordinamenti vari (p. 75).

Quest'ultima considerazione mi appare della massima importanza considerando lo sbilanciamento nella direzione della *ratio* dominante ogni ambito del sapere contemporaneo. Imparare a riattivare le facoltà di associazione analogica nell'ambito delle arti performative, non in modo casuale ed estemporaneo e a volte anche arbitrario, come spesso accade, ma in modo organizzato, seguendo le leggi della natura, come direbbe Bruno, ovvero gli universali principi ordinatori delle cose, possa portare a rinnovate e interessanti direzioni di ricerca. In questo senso la possibilità ri-attualizzare l'aspetto tecnico e operativo proposto da Bruno per organizzare le immagini simboliche e metterle in relazione tra loro al fine di espanderne le potenzialità emotive, concettuali e ideative, penso che valga la pena di essere considerata.

6. Il mondo triplice

Giordano Bruno, nel *De imaginum compositione*, così parla della suddivisione in tre parti del mondo:

quando si sia osservato che il mondo è triplice, archetipico, fisico e umbratile, affinché dal primo si permetta la discesa al terzo tramite il medio, e dal terzo tramite il medio l'ascesa al primo (...) Così il nostro animo e il nostro senso si procura, ottiene e recepisce le figure protettive immediatamente dal mondo superiore, oppure per mezzo di cose naturali e sensibili. Ma, sia che siano di un modo o di un altro, non le otteniamo e conseguiamo se non con certi segni, archetipi, gesti e, come dicono, consacrazioni (D'Antonio, 1997, pp. 63-64).

Bruno considera le Idee come forme archetipiche, principi formatori della realtà fisica. Le immagini che noi umani creiamo in noi stessi, nella sua visione, seguono gli stessi principi formatori della realtà materiale, e sono dunque creazioni prodotte in base alle stesse leggi e modalità di generazione. Questa produzione, spiega, può avvenire sia passando per l'osservazione delle forme naturali, sia accogliendo direttamente le idee archetipiche dal mondo superiore (Id.). Soprattutto nelle sue opere "magiche" Bruno afferma a più riprese che la compatibilità analogica tra i diversi gradi dell'essere - Dio, natura, uomo - è infinita e necessaria all'unità del mondo, poiché ogni specie è specchio di un'altra, e così ogni "umbra" è specchio di un'idea e viceversa. (Bruno, 2000). Emerge qui dichiaratamente la possibilità, grazie al principio di analogia, di mettere in connessione diretta la nostra psiche in con gli archetipi universali, espandendo e ordinando le nostre idee grazie alla loro visione, conoscenza intuitiva, e comprensione.

Nel corso della mia attività di ricerca e insegnamento relativa alla retorica del gesto e alle modalità più funzionali, espressive e comunicative sul piano corporeo, di entrare in relazione con un testo poetico, un personaggio, una dinamica emotiva o relazionale, ho osservato quanto, un'attività immaginativa di tipo simbolico, permettesse di entrare in connessione con gli archetipi³. Gli archetipi sono eventi materiali e immateriali universali che nel corso della storia umana sono rimasti impressi nella memoria collettiva; i simboli, che ne sono la rappresentazione, sono ciò che ci permette di evocarli (Carpeoro, 2017, pp.14-15), richiamando dalla nostra memoria una enorme quantità di informazioni ad essi collegata, come per esempio narrazioni, miti, riti, altri simboli, allegorie, come anche emozioni, sensazioni, suoni, odori, sapori ecc.

Quando nelle nostra performance artistica ci agganciamo ad un archetipo, la nostra azione si carica più facilmente di significato, di calore, e anche di una certa aura spirituale, un po' come in quel fenomeno che in antropologia culturale viene chiamata *participation mystique*.

7. Le 5 facoltà

3 Cfr. Gualandri, 2001; Gualandri, 2020.

Giordano Bruno nel *Sigillus sigillorum* riafferma il ruolo centrale della sfera fantastica all'interno di ogni attività cognitiva, in base alla considerazione che i pensieri, sia che derivino dall'esterno, sia che siano prodotti dall'interiorità, hanno necessariamente “uno spazio comune di elaborazione”, da lui identificato nella fantasia/immaginazione. Ogni pensiero, inoltre, così come possiede uno spazio di elaborazione e valutazione dei suoi diversi aspetti cognitivi, è caratterizzato anche da un “comune spazio di conservazione” (la memoria), all'interno del quale vengono raccolti e tenuti insieme tra loro, grazie al dato mnemonico, elementi emotivi e affettivi, oltre che razionali e intellettuali (Matteoli, 2012b, p. 151). Bruno vuole dimostrare che i pensieri “costituiscono dei ‘nuclei’ di senso che assommano e raccolgono ‘contenuti differenti’” (Id.). Per questa ragione, dedica ampio spazio alla trattazione delle cinque facoltà che in progressione e comunicazione reciproca, conducono l'uomo dall'esperienza sensibile ad una sua comprensione intellettuale: senso, fantasia, immaginazione, ragione, intelletto, come aspetti differenti di una stessa funzionalità mentale e capacità creatrice. La loro analisi ne evidenzia le differenze, e le contiguità, in una progressione dal più concreto (enti naturali) al più astratto (enti logici) (pp. 151-152):

Il divario tra gli enti naturali e gli enti logici viene gradualmente e progressivamente colmato proprio grazie al riversarsi dei dati forniti dai sensi nella fantasia, nella quale le molteplici impressioni sensibili ‘rivivono’ come *phantasmata*, cioè proiezioni visive interiori; a questo grado vi è già, quindi, un primo e importante cambiamento di ‘stato’, ma è di fronte a tali immagini che l'occhio della ragione e l'intelletto astrae le prime concettualizzazioni (*intentiones primae*) e da queste ricava nozioni più astratte e universali (*intentiones secundae*). Grazie alle immagini fantastiche, attraverso una particolare competenza detta *imaginatio*, è inoltre possibile dare ‘corpo’ ad ogni contenuto astratto: questa particolare funzione, che presiede alla creazione *ex novo* di *phantasmata* a partire dalle *intentiones*, svolge un ruolo fondamentale per la conoscenza, poiché poiché la trasformazione di un concetto in un'immagine e la loro conseguente associazione, può servire, infatti, o a sottoporre ulteriormente quel dato intenzionale alla valutazione dell'intelletto - confrontandolo con altre immagini di concetti o con altre figurazioni formatesi a partire dai sensi - oppure per depositare quella informazione nella memoria (p. 152).

Questo modo di procedere della mente, che in progressione, attraverso le cinque facoltà, (senso, fantasia, immaginazione, ragione, intelletto) permette all'uomo di passare dall'esperienza sensibile alla comprensione intellettuale e viceversa, sembra essere uno strumento promettente per attivare e indirizzare questo interscambio analogico con il mondo archetipico. E sottolineo il viceversa perché, in particolare nelle arti performative che coinvolgono anche il corpo, spesso l'interprete, connettendosi con un'idea, riceve spontaneamente delle informazioni analogiche a livello intuitivo in forma di sensazioni, emozioni, movimenti corporei, sonorità della voce. Spesso però gli manca una procedura

chiara con cui ripercorrere a ritroso il processo che ha prodotto il manifestarsi di tali informazioni, ossia a risalire dall'esperienza sensibile, attraverso l'attivazione della facoltà immaginativa, alle associazioni mentali che l'hanno prodotta. La comprensione intellettuale del processo permetterebbe all'interprete almeno tre operazioni: legittimare a sé stesso le proprie intuizioni, poterne spiegare il senso ad altri, per esempio al regista, alla critica, al pubblico, e, ancora più importante, mettere a punto un metodo che permetta di attivare volontariamente il processo intuitivo. Ecco che forse, la "possessione" o la fantomatica "ispirazione", di cui abbiamo parlato in precedenza, trovano una loro spiegazione logica. Sulla scia di Bruno potremmo ipotizzare che, in entrambi i casi, l'interprete abbia ricevuto un'informazione dal mondo delle idee (intuizione), che a sua volta ha prodotto un influsso sul mondo sensibile (il corpo dell'interprete), ma che sia mancato, da parte dell'interprete, l'ultimo *step* ovvero quello della comprensione razionale del processo.

8. Il *Canto Circaeus*

Il *Canto Circaeus* è un testo di Bruno che sembra prestarsi bene a individuare precise operazioni pratiche che potrebbero per analogia essere applicate anche a un testo teatrale.

Il *Canto* è un testo di esercizio in forma di dialogo utilizzato da Bruno nelle sue lezioni parigine. Il secondo dialogo si configura come un sintetico manuale di arte della memoria. Nell'ultima pagina dell'opera c'è una parte relativa a quella che lui definisce "applicazione feconda" in cui insegna ad applicare le regole per la formazione dei luoghi e delle immagini esposte in precedenza (Matteoli, Sturlese, 2007, p. 471). Qui Bruno invita i suoi allievi ad operare una vera e propria decomposizione del testo allo scopo di individuarne la struttura, partendo dalle divisioni maggiori per arrivare agli elementi più piccoli. Il testo così frantumato andrà poi ricomposto in un linguaggio fatto di immagini interiori. Le divisioni maggiori dovranno essere trasformate in luoghi, gli elementi più piccoli in scene vere e proprie (pp. 471-472). Nel modo di operare proposto emerge un aspetto metodologico fondamentale della sua arte, quello di imitare il modo di operare della natura, ovvero dell'unico principio cosmico:

Come nella realtà fisico-naturale, le idee, i principi formali di sviluppo delle realtà sensibili, vengono a produrre diverse "figurazioni" nella materia, che devono considerarsi come loro manifestazioni, così i nostri contenuti concettuali devono tradursi in immagini o figure interiori, per divenire più evidenti, imporsi alla mente e imprimersi nella memoria (p. 472).

Cosa emerge in questa "applicazione feconda"? Due elementi in particolare: il primo è relativo alla

struttura del testo: per Bruno non si può veramente memorizzare un testo di cui non se ne sia compresa a fondo la struttura attraverso la decomposizione e la sua successiva ricomposizione in forma visiva, come griglia di luoghi che a loro volta devono essere essi stessi organizzati in una immagine che esprima l'ordine delle informazioni memorizzate (p. 474). Il secondo elemento riguarda la necessità che l'immagine sia in grado di condensare in sé non solo conoscenze ma anche emozioni e sentimenti in grado di coinvolgere lo spettatore, evocandogli e trasmettendogli contenuti astratti e complessi unitamente alla loro componente emozionali (ib.). Bruno offre qui un chiaro esempio del “modo di tradurre un contenuto astratto in una vera e propria scena vivissima e di come porsi poi di fronte ad essa con l'occhio interiore per risalire al contenuto rappresentato” (p. 475).

9. Conclusioni

Viviamo in un'epoca in cui abbiamo demandato a supporti esterni la conservazione di tutte le nostre informazioni, la nostra memoria non è che un'ombra della memoria che potevamo avere anche solo cinquant'anni fa, ed è lontana sideralmente da quella che potevano avere gli uomini di cultura del rinascimento. Potrebbe quindi sembrare anacronistico riproporre oggi alcuni aspetti legati alle complessissime tecniche di memoria proposte da Giordano Bruno, già considerate troppo difficili da apprendere anche per la maggior parte degli intellettuali europei della sua epoca. Ma vi sono certi aspetti del suo pensiero e alcune proposte metodologiche che potrebbero trovare una significativa applicazione nell'ambito delle attuali arti performative, in particolare in relazione alle tecniche di recitazione. Ricapitoliamo i principali:

1 - Primato della fantasia/immaginazione come *medium* per far dialogare corpo e mente, per evocare immagini capaci di coinvolgere emotivamente l'attore e permettergli di entrare in relazione con il personaggio.

2 - Sviluppo e padronanza del pensiero simbolico e analogico: la capacità di condensare i singoli dati in immagini specifiche capaci di contenere al loro interno tutte le informazioni concettuali, emotive, sensoriali, spaziali ecc. associabili a tali dati, potrebbe essere uno strumento prezioso da integrare nella pedagogia della recitazione. Non tanto e non solo come ausilio alla memoria, ma soprattutto in funzione creativa e interpretativa; infatti, il tipo di immagini a cui fa riferimento Bruno, essendo sintetiche, posseggono la complementare possibilità di espandersi a piacimento, richiamando dalla memoria, per analogia, molte altre informazioni di natura immaginale, sensoriale, emotiva, concettuale. Collegato al punto precedente vi è anche lo sviluppo della capacità di trasformare un pensiero discorsivo o narrativo in un pensiero per immagini e viceversa, operazione molto utile quando si ha che

fare con la resa scenica di un testo, soprattutto per quanto riguarda il linguaggio espressivo del corpo, per sua natura già rappresentativo.

3 - Comprensione e applicazione in chiave metodologica del processo operato attraverso le cinque facoltà (senso, fantasia, immaginazione, ragione, intelletto), visto in precedenza.

4 - Decomposizione del testo e successiva ricomposizione in forma visiva in immagini che contengano in sé anche la componente emotiva, ai fini della sua comprensione, memorizzazione e resa espressiva, come semplificato nel *Canto Circaeus*.

5 - Sviluppo e valorizzazione di un tipo di memoria che, grazie al dato visivo, può sintetizzare, conservare e soprattutto mettere in relazione tra loro una grande quantità di conoscenze. La creatività spesso nasce dall'intuizione di trasferire idee, tecniche e conoscenze, nate all'interno di una disciplina specifica, ad altri ambiti, come per esempio nel caso delle scoperte della fisica quantistica, che hanno apportato nuova linfa alla riflessione in ambito filosofico, o ancora alle scoperte delle neuro-scienze, che stanno rivoluzionando la psicologia. Perché questo sia possibile bisogna essere abituati all'esercizio di un pensiero sintetico, che non si perda nei mille rivoli dei dati tecnici e che sia uso a collegare per via analogica elementi che non hanno tra loro nessuna relazione apparente. In questo senso l'insegnamento di Giordano Bruno può essere oggi, più che mai, prezioso e attuale.

Bibliografia

Aristotele, 1995, *La Poetica*, traduzione e testo greco a fronte a cura di Pesce, D., Milano, Rusconi.

Berti, E. (a cura di), 1997, *Guida ad Aristotele*, Roma-Bari, Laterza.

Bruno, G., 2000, *Opere magiche*, a cura di Ciliberto, M., Bassi, S., Scapparone, E., Tirinnanzi, N., Milano, Adelphi.

Cantova, G. A., *I tre libri dell'oratore di Marco Tullio Cicerone recati in lingua italiana a riscontro del testo*, 1828, Milano, Silvestri.

Cappuccino, C., 2005, *Filosofi e rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, Bologna, Clueb.

D'Antonio, C., 1997, *Il primo libro della Clavis Magna ovvero il trattato sull'Intelligenza artificiale*, Roma, Di Rienzo.

Fattori, M. e Bianchi, M. L., 1988, (a cura di), *Phantasia-imaginatio*, Atti del V° Colloquio internazionale [del Lessico intellettuale europeo], Roma 9-11 gennaio 1986.

Frede, D., 1993, *La funzione conoscitiva della "phantasia" in Aristotele*, in Cambiano, G. e Replici, L., (a cura di) *Aristotele e la conoscenza*, Milano, Led, pp. 91- 118.

Gualandri, F., 2001, *Affetti, passioni, vizi e virtù. La retorica del gesto nel teatro del seicento*, Milano, Peri.

Gualandri, F., 2020, *L'arte del gesto tra evocazione e rappresentazione. Il corpo espressivo tra Cinque e Seicento*, in Pontremoli, A., Gelmetti, C. (a cura di), *Cesare Negri e la cultura del suo tempo*, Venezia, Marsilio Editore, in corso di pubblicazione.

Le Faucheur, M., 1657, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Paris, Courbé.

Matteoli, M., Sturlese, R., 2007, *Il canto di Circe e la "magia" della nuova arte della memoria del Bruno*, in Meroi, F. (a cura di), *La magia nell'Europa moderna tra antica sapienza e filosofia naturale. Atti del convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003)*, Firenze, Olschki.

Matteoli, M., 2012a, *Immaginazione, conoscenza e filosofia: l'arte della memoria di Giordano Bruno*, in Bassi, S. (a cura di), *Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche. Atti delle giornate di studio (Pisa, 15-16 ottobre 2009)*, Firenze, Olschki.

Matteoli, M., 2012b, *Intelletto, immaginazione e identità: la forza della contractio nel Sigillus sigillorum di Giordano Bruno*, in "Lo Sguardo – rivista di filosofia", III, n. 10, pp. 147-166.

Matteoli, M., 2012c, *Geometrie della memoria. Schemi, ordini e figure della mnemotecnica di Giordano Bruno*, in Pompeo Faracovi, O. (a cura di), *Aspetti della geometria nell'opera di Giordano Bruno*, Lugano, Agorà & Co.

Quintiliano, M. F., 2019, *La formazione dell'oratore*, testo a fronte e traduzione a cura di Corsi, S. e Calcante, C. M., vol. II (libri V-VIII), Milano, BUR-Rizzoli.

Stanislavskij, K., 1988, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, traduzione italiana di Morpurgo, A. e Fasanelli, M. R., Roma-Bari, Laterza; ed. or. 1957, *Rabota aktera nad rol'ju*, Moskva, Iskusstvo.

Stanislavskij, K., 2001, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, traduzione italiana a cura di Guerrieri, G. e Malcovati, F., Roma-Bari, Laterza; ed. or. in russo, 1938.

Tournon, A., 1782, *L'art du comédien vu dans ses principes*, Amsterdam-Paris, Cailleau-Duchesne.

Vicentini, C., 2012, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia.

Vicentini, C., 2014, *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore con il personaggio*, in "Acting Archives Review", Anno IV, n. 7, pp. 1-21.